

PRZEGLĄD MUZYCZNY

MIESIĘCZNIK

ORGAN ZJEDNOCZENIA POLSKICH ZWIĄZKÓW ŚPIEWACZYCH

ROK III. Poznań, dnia 20. listopada 1927. NR. 11

Dr. Adolf Chybiński

Profesor muzykologji w Uniwersytecie Lwowskim

Walentyn Gawara-Gutek

(Do historji muzyki polskiej w XVI/XVII stuleciu).

Kompozytorami polskimi, których twórczość przypada głównie na 2-gą połowę XVI. wieku, są: Krzysztof Borek, Walentyn Gawara-Gutek, Mikołaj Gomółka, Krzysztof Klabon, Marcin Leopolita („Lwowczyk"), Marcin Paligon, Tomasz Szadek, oraz Wacław z Szamotuł („Szamotulski"). Niektórzy z tych kompozytorów (Gomółka, Klabon, Szadek) przeżyli rok 1600, ale główna ich twórczość odbyła się przed wiekiem XVII. Wiemy, że niektórzy późniejsi mistrze rozpoczęli tworzyć przed r. 1600, ale główne ich dzieła przypadają już na I ćwierć wieku XVII, za czem przemawia także ich styl. Wszystkimi wymienionymi wyżej mistrzami z 2. połowy XVI w. zajmowali się nasi historycy muzyki mniej lub więcej obszernie, z wyjątkiem Gawary i Klabona. Niniejsze studjum pragnę poświęcić Walentynowi Gawarze, zwanemu w niektórych rękopisach także „Gutkiem".

Odkrył go ś. p. X. Dr. J. Surzyński i on też o nim po raz pierwszy wspomina, pisząc we wstępie do I. zeszytu „Monumenta musices sacrae in Polonia"[1]), co następuje: „Do mistrzów z 16-go wieku policzyć nam wypada Walentego Gawarę Włocha, zwanego także „Gutek". Zachowany między manuskryptami krakowskiemi motet jego: „Per merita Sancti Adalberti", pozwala wnioskować, że był to dzielny kompozytor i że był muzykiem w Krakowie. Bliższych o nim wiadomości nie mamy". W innych pracach swych X. Surzyński już nie wspomina o Gawarze, zapewne nie z innego powodu, jak ze względu na to, że autor ten (jak i inni po nim) znał tylko jedną kompozycję Gawary, i to niekompletną. Nowe biograficzne wiadomości o Gawarze, coprawda dość skąpe na razie, przyniosła bibljograficzna praca dra J. Reissa

---

[1]) Poznań, 1885, str. VIIa

„Książki o muzyce od XV do XVII wieku w bibljotece jagiellońskiej“[2]). Według niej był kantorem szkoły marjackiej w Krakowie. Opiera się zaś ta wiadomość na notatce krakowskiego uczonego z I. połowy XVII wieku, Jana Brożka-Brosciusa (zm. 1652), który pisze: „Valentinus Gavara idem praestitit cum ageret signatorem in schola cracoviensi B. Virginis in circulo“. Na jakiej jednak podstawie dotychczasowe prace (Surzyńskiego, Jachimeckiego i Reissa) nazywają Gawarę „Włochem“ lub „Włochem zaaklimatyzowanym w Krakowie“, tego nie wiemy. Brzmienie nazwiska (pisanego po łacinie przez „v“, zamiast przez „w“) nie musi być uznane za bezwzględnie włoskie, tak jak nie włoskiem zapewne jest nazwisko „Nawara“, spotykane w wielu wsiach zachodniej Małopolski[3]). Moglibyśmy mieć pewne wątpliwości dopiero wtedy, gdyby to nazwisko brzmiało „Gavarra“, a zatem miało zakończenie typowo włoskie, wzgl. romańskie. Następnie trudno przypuścić, iż Włoch był kantorem szkoły marjackiej krakowskiej, która w XVI i XVII wieku zatrudniała wyłącznie Polaków. Niestety akta kościoła marjackiego, znajdujące się zarówno w archiwum marjackiem jak i miejskiem, nie zawierają ani razu nazwiska Gawary, tak iż na razie nie jesteśmy w możności podać o nim więcej wiadomości. Nie wiemy też, czy Gawara żył jeszcze po r. 1600 (jak Gomółka, Klabon i Szadek). Utwory jego znajdują się w tych rękopisach wawelskich, które zawierają dzieła zarówno Sebastjana z Felsztyna (zm. po r. 1543), jak i Paligona, Borka, Szadka i obcych mistrzów XVI w. (Certon, Biandra, Fabricius), nadto wpisane znacznie później utwory Hannibala Orgasa (zm. 1629).

Według zgodnego poglądu wszystkich pisarzy polskich[4]) pozostał po Gawarze tylko jeden utwór: „Per merita S. Adalberti“, i to w stanie niekompletnym, bo bez 1 wzgl. 2 głosów. Poglądy te opierano na znajomości jednego tylko rękopisu, mianowicie tych roranckich ksiąg głosowych, które bywają nazywane „konserwatorskiemi“ (archiwum miejskie w Krakowie) i obecnie złożone są z głosów: Cantus, Altus, Bassus. Książka „Tenor“ znajduje się obecnie w prywatnem posiadaniu znanego archiwisty polskiego (poza Krakowem); w pracy niniejszej mogłem z niej korzystać. Brak w tym komplecie głosu V, który zwał się prawdopodobnie „Vagans“. W tym stanie rzeczy pogląd ogólny nie mógł być innym. Pogląd ten jednak jest obecnie b e z p r z e d m i o t o w y wobec tego, że utwór Gawary znajduje się także w innym rękopisie, i to w c a ł o ś c i. Prócz „Per merita S. Adalberti“ zachował się jeszcze jeden utwór, mający styczność z kapelą rorancką na Wawelu, mianowicie „Rorate“, niestety tylko w 2 głosach[5]). Posiadamy zatem w komplecie 5 głosów „Per merita“ i część głosów

[2]) Kraków, 1924, str. 22.

[3]) Geograficzna nomenklatura polska zna ponadto „Gawarczyznę“ i „Gawarzec“ (por. „Słownik geograficzny“).

[4]) Por. pracę Dra Z. Jachimeckiego „Kilka niekompletnych kompozycji polskich z XVI. wieku“ w Kwartalniku muzycznym, Warszawa 1911, str. 36 i cytowaną pracę Reissa (l. c.).

[5]) (Ź r ó d ł a m u z y c z n e. I. Per merita S. Adalberti znajduje się w następujących rękopisach: 1 „Księgi konserwatorskie“ (Arch. miejsk. krakowskie), w Cantus na k. 60v napis „Valentini Gavara ad aequales 5 voc.; w Tenor na k. 61v napis „Valent. Gutek“. 2. Archiwum kapituły katedralnej w Krakowie: mały rękopis (zeszyt) 13-kartkowy w formacie 20×16 cm, w zielonej okładce, zawierający kopję utworu Paligona i „Per merita“ Gawary, dokonaną w XVII wieku na podstawie poprzednio

„Rorate“. Te ostatnie posłużą nam jako materjał pomocniczy w niektórych kwestjach. Czy „Rorate“ było utworem 4- czy 5-głosowym, tego nie można ocenić, ponieważ kompozycje zawarte w dwóch wyżej wymienionych książkach głosowych pozwalają na dwojakie przypuszczenie.

„Per merita“ był utworem przeznaczonym dla kapeli roranckiej, czego dowodzi zarówno (choć nie tyle) tytuł, wzgl. liturgiczny tekst, ile rodzaj obsady głosowej „ad aequales voces“, mianowicie alt, 3 tenory i bas. W kapeli roranckiej bowiem śpiewały wyłącznie męskie głosy (bez udziału sopranistów, chłopców). Alty mogły być wykonywane przez wysokie głosy tenorowe wzgl. falsetystów. Poważna większość utworów pozostałych po kapelach wawelskich ma układ „ad aequales voces“. Przyjęto zatem utwory Gawary do repertoaru roranckiego, co jest dowodem uznania, jakiem musiał cieszyć się Gawara, który zapewne nie ograniczył się do napisania tylko 2 dzieł w swem życiu. Zginęło zatem sporo jego dzieł, podobnie jak innych ówczesnych polskich kompozytorów. Ale nie można wątpić, że wiele z nich kryje się właśnie w anonimowych kompozycjach archiwum wawelskiego. Wybrał też Gawara tekst „Rorate“ jako jeden z najczęściej komponowanych przez krakowskich twórców, co dowodziłoby pewnej samowiedzy, pozwalającej mu wystąpić niejako w szranki współzawodnictwa (np. z 5-głosowym motetem Paligona). Musiał istotnie — jak pisze Brożek — „praestare“, mieć dodatni rezultat artystyczny, przynajmniej z „Per merita“, skoro nie tylko w XVII wieku jeszcze śpiewano jego utwór ku czci św. Wojciecha, ale nawet i w XVIII wieku, gdy znakomity kontrapunkcista J. T. B. Pękalski wznowił go i podłożył nawet w głosie basowym tekst polski, przedstawiający się następująco:

„Przez Woyciecha Świętego Biskupie zasługi,
O Chryste, wysłuchay nas y zgładź grzechów długi;
A dla Iego modlitwy y prożb prawowiernych
Bądź łaskaw na nas sług Twych nędznych y mizernych“[6]).

Przekład to — jak widzimy — dość swobodny, ale ułożony w tym celu, aby nie powtarzać słów, co ma miejsce w podkładzie głosowym łacińskiego oryginału. Jeśli w XVIII wieku, po tylu przemianach stylu i smaku, śpiewano utwór z w. XVI, to musiał on zapewne przedstawiać jakąś wartość, podobnie jak utwory Sebastjana z Felsztyna, również wykonywane wówczas mimo niemal 250-letniego ich istnienia a to z powodu

---

wymienionych ksiąg „konserw.“, obejmującą 5 głosów (alt, trzy tenory i bas), z dodanym dubletem basu, dokonanym przez X. Józefa Tadeusza Benedykta Pękalskiego około r. 1750, kapelmistrza roranckiego wraz z przekładem tekstu łacińskiego na polski, o czem mowa będzie później. II. Rorate coeli znajduje się w następującym rękopisie: Archiwum kapituły katedralnej w Krakowie: dwie księgi głosowe, Discantus i Tenor w formacie leżącym 18×25 cm, na okładce data „1576“ i litery „S S“ („Sacellum Sigismundi“); na k. 53v przed „Rorate“ napis „Aliud (sc. Rorate) V. G. (Valentinus Gavara)“ w Cantus, w Tenorze zaś na k. 55r napis „Aliud Rorate V. G.“ Monogram ten można uznać tylko za początek imienia i nazwiska Gawary. Niestety reszta głosów zaginęła. Nie znajdujemy tego utworu wśród licznych „Rorate“, znajdujących się w archiwum wawelskiem. Ta kompozycja pozostanie na razie jako torso).

[6]) Znany tekst łaciński brzmi: „Per merita Sancti Adalberti Christe nos exaudi atque eius precibus nobis succurre miseris, Alleluia“.

faktycznej wartości. A wszak słuchano równocześnie utworów największych mistrzów kościelnych, z Palestriną na czele. Czy może zatem przyznamy im charakter „typowych utwórów sztuki cechowej“(!), jak się wyraził o dziełach Sebastjana z Felsztyna jeden z historyków muzyki polskiej, zapominając widocznie, że mianem tem możnaby w muzyce ochrzcić conajwyżej przykłady praktyczne w podręcznikach teoretycznych, jeśli się usiłuje wraz z zagadnieniami stylu łączyć problemy objektywnego wartościowania... lub na odwrót.

Obydwa utwory Gawary są oparte na długo- i równo-nutowym cantus firmus; w „Rorate“ znajduje się on w tenorze, w „Per merita“ w basie. Fakt ten mógłby świadczyć o pewnym konserwatyźmie Gawary, który stosuje „technikę tenorową“ w czasie, gdy już od twórczości Josquina de Près licząc, zarzucono „tyranję“ cantus firmi. Wszak nawet tkwiącemu w stylu ostatniej ćwierci XV wieku Sebastjanowi z Felsztyna czyni ten sam wyżej wspomniany autor zarzut, iż „trzyma się niewolniczo(!) tenoru melodji gregorjańskiej“. Sformułowanie takie jest coprawda dziwne, bo albo kompozytor cytuje w tenorze wiernie lub prawie wiernie, lecz niedwuznacznie, melodję gregorjańską w całej rozciągłości i w nutach równych, albo też ją parafrazuje odpowiednio do wymagań techniki, jaką uznaje za stosowną. Nie może to być w każdym razie i żadną miarą problemem wartościowania, nie może być w XVI ani nawet w XVII wieku probierzem wartości ze stanowiska „postępowych“ lub „niepostępowych“ dążeń. Pewne style i pewne formy posiadają cechy stałe, bez względu na to, że pewne czynniki w nich ulegają przemianom w toku przemian stylu ogólnego. Jeśli Claudio Monteverde, „Wagner XVII wieku“, posługuje się w niektórych utworach melodją stałą, chorałem, to zapewne nie jego kierunek ogólno-stylistyczny, lecz sama forma wpłynęła na zaistnienie tego faktu. Wielu mistrzów po Josquinie tworzących, i to mistrzów pierwszorzędnych, posługiwało się „niewolniczo“ tenorem-chorałem wówczas, gdy w momencie tworzenia miało na myśli ściśle liturgiczny charakter danego utworu. Przy wszelkich formach, mających na celu „opracowanie chorału“, a form tych i ich rodzajów było sporo. Im bardziej ówczesny kompozytor pragnął być związanym z liturgją, tem bardziej „niewolniczo“ trzymał się chorału, a stosunek ten był tem ściślejszym, gdy jako cel artystyczny przyświecało mu właśnie opracowanie chorału. Rozumieli to zresztą także Neapolitańczycy z okresu Al. Scarlattiego. A wreszcie u jednych i tych samych kompozytorów znajdujemy cytowanie całej melodji chorału jak i oparcie tematów o motywy z tej melodji. Zależnie od celu artystycznego następuje modyfikacja stosunku kompozytora i jego techniki do tejże melodji. Są to zarówno problemy stylu formy, jak i form danego stylu... Jeśli o Krysztofie Borku czytamy w pewnej pracy, że „za mało był samodzielnym w pomysłach swych tematów w stosunku do melodji gregorjańskich“, to zupełnie to samo można powiedzieć o wielu bardzo wybitnych utworach Palestriny. Typowym twórcą, u którego spotykamy najróżniejsze stopnie ścisłości w stosunku do chorału był właśnie Josquin de Près, o którym czytamy w nowszych pracach badaczy (zagranicznych), że uwolnił motet i mszę od jedynowładztwa tenoru-chorału. Gdy jednak celem jego było opracowanie melodji chorału jako cantus firmi, wówczas już decydował o tem cel liturgiczny.

Do takich właśnie motetów liturgicznych należy „Per merita“ Walentyna Gawary. Przekonujemy się o tem, porównując jego w basie leżący cantus firmus, z melodją chorału. Tę ostatnią można znaleźć oczywiście w „Antiphonarium Proprii Sanctorum“, wśród chorałów, wykonywanych „in festo S. Adalberti Episcopi“. W II wydaniu antyfonarza Piotrkowczyka (Kraków 1645) znajdujemy odnośną melodję na str. 338, a po porównaniu z cantus firmus utworu Gawary przekonujemy się, że prócz brakującego pierwszego tonu i zupełnie małej zmiany na końcu nie wprowadził Gawara żadnych modyfikacyj, te zaś które zachodzą (zwłaszcza opuszczenie I tonu), wynikły z konieczności, ‚mających swe źródło w technice, i to imitacyjnej. Wykonanie tego utworu liturgicznego miało miejsce w okresie wielkanocnym podczas drugiego nieszporu („Ad Magnificat Antiphona“).

Przechodząc do omówienia kompozycji Gawary, nie możemy pominąć tych uwag, jakie Dr. Jachimecki poczynił o niej w swej pracy p. t. „Wpływy włoskie w muzyce polskiej“[7]), uznając zresztą lojalnie, że autor opierał swój sąd na trzech tylko głosach 5-głosowego utworu. Coprawda, nie można sądzić z tego właśnie powodu, czy kompozycja Gawary jest „dobrą“, bo oceniać można zalety kontrapunktycznej kompozycji tylko wtedy, gdy są zachowane wszystkie głosy. Mogą trzy dane głosy pozostawać względem siebie w poprawnym stosunku technicznym, ale decydują o tem dopiero wszystkie głosy. To też sprawiło, że mylne jest zdanie Dra Jachimeckiego, jakoby głos altowy wprowadzał „ładny temat“ (będący zresztą początkiem cantus firmi); wprowadza go głos zaopatrzony kluczem tenorowym. Alt bowiem jest tylko na oprawie odnośnej książki głosowej nazwany „Cantus“, a tenor (I) — „Altus“. Wszak jest to utwór napisany „ad voces aequales“ (bez sopranu). Następnie autor nie wykazuje „wpływów włoskich“ na motet Gawary; wskazuje na pokrewieństwo stylu“ między motetem Gawary, a „szczególnie motetami“ Leopolity, w czem niewątpliwie największy wpływ wywarł fakt 5-głosowości, która — jak wiemy — w II połowie XVI wieku była niejako normą, będącą prawdopodobnie pochodzenia włoskiego. W motetach zaś Leopolity[8]), wyklucza Dr. Jachimecki wpływy włoskie, podkreślając natomiast niederlandzkie, z „epoki po Josquinie“. Czy jednak „zaaklimatyzowany w Krakowie Włoch“, za jakiego uważano dotychczas Gawarę, mógłby być zupełnie Niederlandczykiem w swych utworach wobec współcześnie żyjącego i ulegającego wpływom włoskim Gomółki? — na to pytanie możnaby odpowiedzieć tylko wtedy, gdybyśmy posiadali większą ilość dzieł Gawary. Trzymając się zaś racjonalnej metody historycznej, dozwalającej wydanie sądu o jakimś kompozytorze, tylko na podstawie większej ilości cech stałych, wynikających z większej ilości jego dzieł, zmuszeni jesteśmy niestety do powściągliwości, ograniczenia się do spostrzeżeń, wynikających tylko z jednego, choć kompletnego dzieła.

---

[7]) Kraków 1911, str. 90 i nast.

[8]) Na str. 81, jak również w „Historji muzyki polskiej“, (str. 59) podaje autor mylnie początek tekstu z motetu Leopolity. Ma być „Mihi autem“, nie „Missi autem“.

Dr. Józef Reiss.

Oratorjum.

Prelekcja wygłoszona na koncercie Towarzystwa Oratoryjnego w Krakowie z okazji wykonania oratorjum G. Carissimiego »Jefta«.

Każda epoka w historji stwarza właściwy sobie styl i właściwą sobie formę, w której wypowiada się, czy też streszcza jej „duch".

Rozmodlone średniowiecze stworzyło charakterystyczną formę wielogłosowej m s z y i wielogłosowej pieśni religijnej, czyli t. zw. m o t e t u. W formach tych odzwierciadla się istotnie duch epoki: Podobnie bowiem jak w społeczeństwie średniowiecznem jednostka nic nie znaczyła, poddana uświęconym normom swego stanu, korporacji lub cechu tak i w muzyce ówczesnej niema pierwiastka subjektywizmu, niema jednej prowadzącej melodji, kantyleny, którejby akompanjowały inne głosy, lecz istnieje wielogłosowość, czyli polifonja, złożona z równorzędnych głosów. Żaden głos nie góruje nad innym, lecz każdy spełnia swoje zadanie jako część organizmu zbiorowego, jeden łączy się z drugim w służbie dla całości.

Taką technikę posiadają kompozytorowie mistrzów polifonji aż do wieku XVI włącznie. Są to kompozycje wokalne, przeznaczone na czterogłosowy chór mieszany. J o s q u i n d e P r è s, O r l a n d o d i L a s s o, G i o v. P a l e s t r i n a, W a c ł a w S z a m o t u l s k i, M i k. G o m ó ł k a — oto najznakomitsi przedstawiciele ówczesnej muzyki wielogłosowej.

Z ducha średniowiecza wyrosła również forma, stojąca na pograniczu muzyki dramatycznej i muzyki kościelnej tj. o r a t o r j u m. Zawiązki tej formy tkwią w przedstawieniach, które urządzał Kościół w okresie Bożego Narodzenia, Wielkiego Postu i Wielkiej Nocy czyli t. zw. m i s t e r j a c h, zbliżonych do naszych Jasełek. Były to dramatyczne djalogi, przedstawiane na scenie; muzyka łączyła się z akcją dramatyczną jako czynnik liryczny.

Również i w czasie nabożeństwa urządzał Kościół takie djalogi wzięte z Pisma św., lecz z tą różnicą, że wykonywano je nie na scenie z toczącą się akcją. Jeden ze śpiewaków recytował odpowiedni tekst ewangelji; był to t. zw. t e s t o czyli h i s t o r i c u s, gmina zaś śpiewała właściwy djalog, toczący się między osobami akcji. W ten sposób gmina, która w samem nabożeństwie nie mogła brać ze względu na język czynnego udziału, tutaj uczestniczyła bezpośrednio w nabożeństwie.

Prócz djalogu z Pisma św (vulgaty) śpiewano unisonowe Pieśni religijne w formie djalogu czyli t. zw. l a u d y; były to alegorje, przybrane w formę dramatyczną z tekstem niełacińskim, jak np. „Grześnik a śmierć"; „Lauda" rozwinęła się głównie w okresie wzmożonej żarliwości religijnej po wystąpieniu św. Franciszka z Assyżu. Tworzono osobne bractwa, kongregacje czyli k o n f r a t e r n i e dla jej pielęgnowania; wykonywano ją niescenicznie czyli jako utwór kontemplacyjny. W tych pieśniach djalogowanych, śpiewanych chórem, tkwi bezpośredni wzór oratorjów.

W okresie humanizmu lauda poszła w zapomnienie. Dopiero gdy w połowie wieku XVI Kościół wystąpił do walki z reformacją, gdy żywszem tętnem zadrgało życie religijne w katolicyźmie, wówczas wskrzeszono „Laudę". Z temsamem hasłem, jak św. Franciszek z Asyżu, wystąpił św. F i l i p N e r i w Rzymie: poświęcenie, ubóstwo, dobroć serca — oto podwaliny religijności. Pogłębić tę religijność miały zebrania kontemplacyjne, które urządzał Filip Neri w „Kongregacji domu modlitwy" C o n g r e g a z i o n e d e l l' O r a t o r i o w r. 1551; składały się one z kazania, z czytania Pisma św. i wspólnych modlitw i ś p i e w ó w, które od miejsca zebrania otrzymały nazwę o r a t o r j ó w; w rzeczywistości były to dawne l a u d y djalogowane.

Komponował je do słów Filipa Neri sławny kompozytor szkoły rzymskiej G i o v. A n i m u c c i a na chór 4-głosowy; również i G i o v. P a l e s t r i n a pisał dla zebrań w oratorio 5-głosowe „Madrigali spirituali". Muzyka pełna prostoty i wzniosłości wzruszała głęboko słuchaczów. Wielu przychodziło tam na te wieczorne zebrania tylko z zamiarem, by upajać się pięknem muzyki, a opuszczało salę zebrań z postanowieniem wstąpienia do kongregacji.

W związku z przełomem, jaki dokonał się w muzyce XVI wieku, w związku z nowopowstałym stylem dramatycznym i jego formą tj. o p e r ą, dokonała się zmiana w stylu djalogów oratoryjnych.

Dotąd chór (4- czy 5-głosowy) wyrażał uczucia jednostki, przemawiał jako jedna osoba, co było niezgodne z prawdą psychologiczną. Pod wpływem renesansu i dążeń jego do wskrzeszenia muzyki starogreckiej stworzono około r. 1600 ś p i e w j e d n o g ł o s o w y czyli m o n o d j ę, wiernie deklamującą słowa tekstu: było to więc r e c i t a t i v o, poddane w służbę dramatycznego wyrazu.

Nowy styl recytacyjny zastosował poraz pierwszy w dramacie religijnym E m i l i o d e C a v a l i e r i; jego dramatyczna alegorja „Rapresentazioni di anima e di corpo" posługuje się recitativem dla wyrażenia afektów działających osób; tu wypowiada się już jednostka bezpośrednio, a nie jak dawniej w formie skomplikowanej polifonji. Odtąd więc nietylko dramat, ale i djalogowane oratorjum opiera się na technice dramatycznej monodji.

Oratorjum staje się dramatem ale bez akcji scenicznej: „historicus" czyli „testo" przedstawia zapomocą recitativa tło akcji, maluje sytuację dramatyczną; w tej partji spoczywa opisowa strona dramatu. Akcja sama toczy się nie w oczach widzów, lecz w ich wyobraźni; sfera dźwięku stwarza odpowiednie obrazy i nastroje. Soliści reprezentują osoby dramatu, a chór jest głosem gminy i jej uczuć. Całości towarzyszy orkiestra.

Oto schemat formalny oratorjów, które z początkiem XVII wieku stały się jedną z głównych form muzyki religijnej w Włoszech. Oratorjum występuje wówczas w dwojakiej postaci: albo jako oratorio latino, oparte na łacińskim tekście liturgicznym „vulgaty", albo jako oratorio volgare na wierszowanym tekście włoskim, który był swobodną parafrazą Pisma św., wprowadzał nowe osoby, słowem czerpał tylko zasadniczy motyw z wulgaty, a nadawał mu formę dowolną.

Ogniskiem dramatycznego oratorjum był przedewszystkiem Rzym, gdzie były świetne tradycje śpiewu chóralnego. Dzięki hojności arystokracji wykonanie oratorjów przybierało imponujące rozmiary wspaniałej uroczystości. Dbano głównie o silną obsadę chórów i orkiestry, dzielono wykonawców na kilka części i ustawiano ich na osobnych trybunach dla uzyskania niezwykłych efektów.

Zwłaszcza w poście wykonywano zwykle pięć oratorjów przy udziale najznakomitszych sił. Według umowy, pięciu patrycjuszów rzymskich miało pokryć koszta wykonania i opłaty dla kompozytorów. Taksamo jak swego czasu w Atenach na święta Panatenejskie łożyło obywatelstwo największe snmy, aby tylko te uroczystości należycie uświetnić, tak i teraz patrycjat rzymski rywalizował z sobą, by wystawić jaknajwiększy chór i pozyskać najlepszych śpiewaków.

Na połowę XVII wieku przypada świetny rozkwit oratorjów. Mistrzem tej formy jest Giacomo Carissimi (zm. w r. 1674) kapelmistrz kościoła Jezuitów w Rzymie. Arcydziełem jego jest oratorjum Jefta; stworzone blisko przed 300 laty do dnia dzisiejszego zachowało żywotność. Treścią tego oratorjum jest historja o bohaterze Starego Testamentu, Jefcie, wodzu Izraelskim.

Księga Sędziów (rozdział 11) opowiada o nim: Izraelici zagrożeni przez Amonitów wezwali księcia Jeftę, aby ich uwolnił od nieprzyjaciół. Jefta zebrał wojska z za Jordanu i wyruszając na wojnę, uczynił ślub taki:

„Ktokolwiek pierwszy wyjdzie z drzwi domu mego, a zabieży mi drogę wracającemu się w pokoju od synow Amon, tego ofiaruję na całopalenie Panu".

Jefta pokonał Amonitów, w triumfie wraca do kraju; lud wita go radośnie, dumny z odniesionego zwycięstwa, a na spotkanie ojca wybiega z domu jego, tańcząc i śpiewając — jego córka! Ujrzawszy ją, Jefta rozdarł z rozpaczy szaty swoje, i oznajmił jej ślub, który uczynił.

A ona rzekła: Ojcze mój, jeśliś otworzył usta Twoje do Pana, to uczyń ze mną to, coś obiecał, gdyż Pan dał ci zwycięstwo nad nieprzyjacioły Twemi. Puść mnie tylko, abym przez dwa miesiące obchodziła góry, a opłakała młodość moją z towarzyszkami mojemi.

Pozwolił na to ojciec, a gdy po dwóch miesiącach wróciła, wypełnił swój ślub nierozważnie uczyniony.

Łaciński tekst vulgaty zachowuje oratorjum „Jefta" niemal bez zmiany. Sytuację objaśnia historicus i zaczyna opowiadanie odrazu recitativem bez wstępu orkiestry, czyli bez uwertury. Wogóle rola orkiestry w „Jefcie" jest dość skromna; obsada mała (cembalo, organy, dwie harfy, kwintet smyczkowy): instrumentalne epizody czyli samodzielne ritornella bardzo krótkie.

Obydwie partje solowe, Jefty i jego córki, wyposażone są w śpiewne zwroty i zbliżają się charakterem swoim do melodyjnej arji operowej; lecz jako wyraz liryzmu zajmują one stosunkowo niewiele miejsca; przebija się w tem dramatyczny zmysł Carissimiego, który nie chce tym wylewem uczuć tamować akcji dramatycznej. Toteż w partjach solowych przeważa recitativo. I ono właśnie stanowi siłę i piękno muzyki Carissimieoo. Nie jestto bowiem sucha deklamacja tekstu, czyli t. zw. parlando, lecz śpiewne arioso, melodyjna kantylena, pełna ekspresji i retoryki wyrazu; oddaje ona każdy afekt w sposób bezpośredni i porywający.

Punkt ciężkości dzieła spoczywa jednak nie w arjach solowych, nie w recitatiwach, lecz w chórach; one to są duszą całego oratorjum; wszystkie odcienia uczuć, radość, ból, przerażenie, groza znajduje tu odpowiedni wyraz. Chór idzie krok w krok za akcją i staje się jakby sceną dramatu. Ile życia i siły, ile nerwu rytmicznego posiadają pieśni chóru, opiewające zwycięstwo Jefty, ile bólu i łez ma chór, opłakujący nieszczęśliwą córkę Jefty, gdy odchodzi w góry. A we wszystkiem jaka prostota wyrazu i budowy. Carissimi unika zawiłej polifonji, lecz łączy głosy w kolumny akordów na najprostszej podstawie harmonicznej. Stąd ten wzniosły nastrój, który rozsiewa jego dzieło, odznaczające się niezwykłą zwięzłością

Carissimi nadał formie oratorjum owe typowe cechy, które ostatecznie w sto lat później w twórczości Fr. Händla otrzymały najwyższe wydoskonalenie.

W blasku genjalnej sztuki Händla zbladła nieco twórczość Carissimiego; mimoto jednak jego rola historyczna pozostała niezmienna. We Włoszech utrzymuje się dotąd kult Carissimiego, gdy natomiast Händel otoczony jest niemal bałwochwalczą czcią w Anglji. Tam też do dnia dzisiejszego pielęgnuje się oratorjum z szczególną pieczołowitością Nad wzorowem wykonaniem oratorjów czuwa kilkanaście towarzystw; bo też oratorjum ma dla Anglików znaczenie żywotne: jest ono jakby nabożeństwem, częścią życia religijnego

Tematy oratorjów Händla osnute są na Starym Testamencie, a Anglicy — to naród Biblji! Nie dziw więc, że słuchając oratorjów, przeżywają jego nastrój, jakby uczestniczyli w życiu religijnem, kościelnem misterjum.

Również i w Niemczech stanęło oratorjum bardzo wysoko. Przecież Händel, zaanektowany przez Anglików, był Niemcem: toteż Niemcy chlubią się nim jako swym największym mistrzem obok J. S. Bacha.

Wpływowi Händla ulegli wszyscy późniejsi kompozytorzy oratorjów, lecz wielkości jego nie osięgli; zbliżył się do niego J. Haydn w oratorjum „Stworzenie“ i F. Mendelssohn w oratorjach „Paulus“ i „Elias“.

U nas poza Józefem Elsnerem, nauczycielem Fr. Chopina, nie było niemal prób do stworzenia oratorjum. I nie dziw! by oratorjum mogło się rozwinąć, trzeba na to środków technicznych, a więc wyćwiczonego chóru, solistów obznajmionych ze stylem oratoryjnym, a w końcu orkiestry — a tego nam dotąd brakuje.

(Przedruk z Muz. Wojskow. Nr. 21. Za zezwoleniem autora i redakcji.)

Lidja Barblan-Opieńska.

O pracy wokalnej nad chórem.

Chór męski czy mieszany jest — jak wiadomo — instrumentem, którego jakość zależy wprawdzie od przymiotów naturalnych poszczególnego śpiewaka, ale wartość wzmaga się w prostym stosunku do wyrobienia, wykształcenia czy wyszkolenia owych przymiotów. Piękność głosu jest hojnym darem natury — rozdzielanym nieco kapryśnie; są okolice a raczej całe połacie kraju, gdzie o głos piękny trudno — są inne, gdzie głosy rodzą się — jak to powiadają — na kamieniu. Chóry jednak mogą i powinny istnieć wszędzie; — tam gdzie głosów pięknych z natury niema, można wiele zrobić przez pracę wokalną nad chórem. Nie znaczy to jednak, aby tej pracy nie potrzebowały zespoły o pięknych głosach — potrzebują jej omal równie dużo tylko w nieco odmiennej formie. To jednak można śmiało powiedzieć, że wartość artystyczno-dźwiękowa chóru o gorszych głosach ale poddanego dyscyplinie pracy wokalnej będzie znacznie wyższa niż chóru o pięknych głosach, który tej pracy zaniedba. —

Na czemże ma polegać owa praca wokalna nad chórem. —.

Biorąc rzecz ogólnie powinna polegać na tak zwanem „ustawieniu głosu“ śpiewaków. Praca taka jednak nie może być stosowaną indywidualnie; wobec dużej ilości członków chóru byłaby ona wprost niewykonalną; dyrygent nie może się zajmować każdym śpiewakiem pojedyńczo. Aby zatem całemu zespołowi chórzystów „ustawić głosy“, to jest doprowadzić sposób wydobywania głosu każdego z nich mniejwięcej do normalnego stanu, potrzeba im udzielić ogólnych wiadomości o pewnych zasadach i nauczyć sposobów, któremi cel da się osięgnąć. — Aby wyjaśnić, na czem polega normalny sposób wydobywania głosu, należy przypominać, że głos ludzki jest instrumentem. Zasadą wydobywania głosu z każdego instrumentu, czy to będą skrzypce, fortepian czy trąba jest umiejętność wydobycia jaknajbardziej skoncentrowanego dźwięku (obojętne czy ton ma być wzięty piano czy forte) przy jaknajmniejszym fizycznym wysiłku. A więc na przykładzie. Siłacz-atleta, który byłby w stanie uderzeniem w klawisze rozbić fortepian, nie wydobędzie z niego większego tonu niż młoda panienka, która delikatną rączką umie uderzyć odpowiednio w klawisze. Amator skrzypek o silnych muskułach, któryby pragnął użyć całej swej siły do naciskania smyczka na struny, nie wydobędzie z instrumentu takiego tonu, jak skrzypek fachowy, wiedzący, że smyczek służy jedynie do pobudzenia struny do drgania; z chwilą, kiedy naciśnie strunę zanadto, przez to samo stłumi jej drganie, a więc istotę tonu osłabi. Siła pociągnięcia będzie się w podobnym wypadku objawiała przez trzeszczenie i tarcie smyczka o strunę — nie będzie jednak wydobywać skoncentrowanego i szlachetnego tonu. Podobnie rzecz ma się ze śpiewem. Pierwszą zatem kardynalną regułą pracy wokalnej nad chórem powinno być żądanie od śpiewaków, aby nigdy nie forsowali głosu, t. zn. nie krzyczeli. „Krzyczenie“ jest tem dla struny głosowej, czem zbytnie naciskanie smyczka dla struny skrzypiec. Może stworzyć „hałas“ ale nie da pięknego dźwięku. Im spokojniej, bez wysiłku uderza strumień powietrza w struny głosowe, tem dźwięk będzie pełniejszy — tem łatwiej wibrowanie strun będzie mogło odnaleść swój rezonans w pustych zaułkach frontu czaszki. —

Drugą zasadą pracy wokalnej jest wyraźne artykułowanie tekstu. — Nic tak nie pomaga do utrzymania lekkości dźwięku jak dokładne wymawianie spółgłosek skoncentrowane na przodzie jamy ustnej. Zasadą trzecią, która się łączy bezpośrednio z powyższą, jest umiejętność właściwego atakowania tonu Atak ten powinien być zdecydowany, ale bez brutalnego akcentowania. Premedytacja, to znaczy pomyślenie przedtem jaki ton ma być zaśpiewany i jak go wziąć należy wystarczą, aby ów atak otrzymał swój należyty zdecydowany charakter a nie posiadał przesadnego akcentu. —

Specjalną trudność przy atakowaniu tonu stanowią samogłoski. Zwłaszcza samogłoski: a, o, u przedstawiają pewne niebezpieczeństwo. Skuteczny sposób, aby uzyskać prawidłowe atakowania samogłosek jest następujący. Przypuśćmy że utwór śpiewany zaczyna się od słów: O moja ziemio; ponieważ zwykle z trudnością przychodzi śpiewakom należyte zaatakowanie samogłoski „o", ćwiczenie powinno się rozpocząć od wstawienia przed nią jakiejś obojętnej spółgłoski np. n.; a więc należy kazać śpiewać „(n) O moja ziemio". — Skoro po wielokrotnem powtórzeniu owego „n O", dyrygent otrzyma atak jędrny a równocześnie delikatny (bez szarpania tonu) powinien śpiewakom zwrócić uwagę, aby sobie dobrze zapamiętali otrzymany w ten sposób charakter dźwięku nuty Ćwiczenie następne tego samego fragmentu powinno doprowadzić śpiewaków do atakowania samogłoski w identyczny z poprzednim sposób, ale już bez dodatku spółgłoski n.

Omawiając kwestję atakowania nut należy równocześnie ostrzec śpiewaków przed tak zwanem „uderzeniem krtani" (coup de glotte); manjera ta, skoro się jej używa zbyt często, wpływa na podrażnienie strun głosowych i wywołuje zachrypnięcie. Opracowując stronę czysto wokalną utworu, (od czego każdy dyrygent pracę rozpocząć powinien przed zajmowaniem się interpretacją) należy ćwiczyć bez wymagania dużego tonu od śpiewaków. Niech raczej nucą półgłosem byle czysto a nie popisują się od razu nadużywaniem pełnego dźwięku głosu. Wady emisji głosu, nad któremi dyrygent pilnie czuwać powinien są następujące:

a) dźwięk nosowy,
b) dźwięk huczący (jak z beczki)
c) dźwięk gardlany.

Lekarstwem na usunięcie tych wad choćby w przybliżeniu (na wytrzebienie ich gruntowne potrzeba nieraz kilkuletniej indywidualnej pracy) jest pouczenie śpiewaków, że ton powinien być brany lekko bez wysiłku i sprowadzony ku zębom a nie ku nosowi lub duszony w gardle. Skoro chórzyści posiadają umiejętność czytania nut głosem, nie należy im na lekcji zbyt długo kazać odczytywać z karty. Mając całą uwagę zwróconą na czytanie śpiewacy nie mogą kontrolować emisji i często męczą sobie zbytnio struny głosowe.

Szczegółem ważnym przy pracy wokalnej nad chórem jest umiejętność znalezienia powodu, dla którego w danym momencie nastąpiło nieprawidłowe wzięcie tonu. — Zwłaszcza u sopranów i tenorów łatwo o niedociągnięcie, przekrzyczenie lub zdławienie wysokiego tonu. W takich wypadkach należy sobie zapamiętać raz na zawsze, że winy nie należy szukać w tym właśnie źle wziętym tonie, lecz trzeba się cofnąć o kilka nut wstecz. Prawie zawsze okaże się w podobnym wypadku, że przyczyną wadliwego wzięcia wysokiego tonu była zbytnia ciężkość, zbytnie „nagniatanie" nut niższych, poprzedzających ową „niebezpieczną" nutę wysoką. —

Weźmy na przykład frazę następującą:

h' g' a' h' g'' fis'' e''

Jeżeli wysokie g brzmi źle, należy kazać powtarzać kilkakrotnie trzy poprzedzające nuty lekko bez nagniatania tonu; o ile pierwsze h przestanie być ciężkie i ściśnięte, wysoka nuta będzie w naturalnym rzeczy porządku brzmiała lekko i przejrzyście.

Wskazanem jest przy pracy wokalnej nad chórem ćwiczenie ze śpiewakami gam; przy tych ćwiczeniach trzeba jednak kazać śpiewać gamy z góry ku dołowi. — Sposób ten jest racjonalnym z tego powodu, że głos bywa zwykle zmęczony w pozycjach niskich. Zmęczenie to pochodzi głównie z mówienia rejestrem niższym niż właściwy rejestr danej osoby; jest to manjera, której nieświadomie poddaną jest większość ludzi. Tony wydobywane w tym samym co nizka mowa rejestrze są zwykle

ciężkie, forsowane i źle wpływają na prawidłową emisję nut wyższych; zaczynając zaś gamę w rejestrze „wypoczętym", daleko jest łatwiej znaleźć prawidłowy sposób wzięcia tonu niższego.

Rezultatem regularnie i z pomyślnym skutkiem prowadzonej pracy wokalnej z chórem będzie jego brzmienie wyrównane i zespolone, co jest jednym z kardynalnych przymiotów dobrego chóru. —

Dlatego, zwłaszcza tam gdzie głosy z natury nie są piękne, ta praca wokalna jest niezbędnym warunkiem rozwoju artystycznego zespołu — i pracy tej większa niż dotychczas uwaga poświęcona być winna. —

W nr. 10 Przegl. Muz. wkradł się błąd (z winy redakcji), mianowicie: chórem Seminarjum męskiego dyryguje p. Konior, a nie Kanior jak mylnie dwa razy podano imię młodego p. Koniora (syna), o którym mowa w sprawozdaniu jest Konrad a nie Kalikst. Autor sprawozdania prostuje, że p. Konrad Konior nie jest samoukiem, lecz kształcił się u ojca, który ma za sobą studja w Niemczech. Marsz żałobny Chopina podczas uroczystości żałobnych w związku z przeniesieniem zwłok Słowackiego był śpiewany w układzie Münhajmera, a nie Koniora.

Kronika muzyczna.

Warszawa.

Słuchacz, bacznie obserwujący nasze życie muzyczne, a zwłaszcza Filharmonję i Operę, zauważyć może od szeregu sezonów pewną stereotypowość, rutynę w układzie programów i w wykonaniu, Repertuar względnie skromny, rzeczy nowych o trwałej wartości niewiele — wykonanie najwyżej... porządne — oto ogólna charakterystyka naszej atmosfery muzycznej. Jeżeli na tem tle, dzięki szczególniejszemu wysiłkowi Młynarskiego czy Fitelberga lub jakiegoś solisty uda się czasem osięgnąć wrażenie — nic więcej, tylko wrażenie a nie nudy lub obojętność — jesteśmy szczęśliwi i zapominamy chętnie, że bez tego wrażenia i porywu właściwie niema muzyki. Zapewne, że są przyczyny, dla których tak rzadko otrzymujemy te wrażenia głębsze; krytyka nasza więc ma wiele pobłażania i uznania dla koncertów, na których rzeczy nowe i trudne „idą" po jednej (!) próbie — ja jednak w „Kronice" zwracać będę uwagę głównie na owe zjawiska muzyki „prawdziwej". Z dziedziny wyżyn odtwórczych dotychczas przedewszystkiem zanotować można koncerty kwartetu Drezdyńskiego. jakkolwiek sama kompozycja Hindemitha nie przemówiła śilniejszą indywidualnoscią twórcy. O indywidualności te i nowość za wszelką cenę śmiałe toczy boje Bela Bartek, pragnący stworzyć współczesną narodową muzykę węgierską. Jego koncert fortepianowy to wybuch żywiołowej, gwarliwej i skomplikowanej rytmiki, to szeregi równoległych septym wielkich i małych, granych przytem przez autora w brutalnem forte... Nie śmiem już obecnie wygłaszać zdania o tym twórcy, zdaje mi się tylko, że publiczności naszej do „smaku" nie przypadł i że... jednak muzyka przyszła niejedno zawdzięczać mu będzie — może pośrednio... — Chwalebnem było sprowadzenie chóru „Echa Krakowskiego" pod dyrekcją S. Wallka-Walewskiego w celu wykonania „Requiem" Berlioza. Dzieło to, o historycznem dziś raczej znaczeniu, poznać warto i należy, jakkolwiek wykonanie również nie wzniosło się na poziom wyższy. O sympatycznych „Przyjaciołach Dawnej Muzyki" pomówię w najbliższej „Kronice". Do udatnych, żywszych przedstawień w Operze należy piękne wznowienie moniuszkowskiej „Hrabiny" i premjera „Lacmé" Delibesa. W tem wykwintnem, niepozbawionem sentymentu dziele znalazła duże pole do popisu p. Bandrowska, imponująca bogactwem głosu i mistrzostwem śpiewu. Z zapowiedzianych przez Dyrekcję dzieł z największem zainteresowaniem oczekujemy baletu tatrzańskiego K. Szymanowskiego.

Pozatem muzykalna Warszawa ma poznać w tych dniach koncert skrzypcowy nieznanego u nas autora Weila, a w dalszej nieco przyszłości mniejsze i większe rzeczy młodych utalentowanych kompozytorów, I. Maklakiewicza i K. Sikorskiego, którzy osiedli w Warszawie i objęli tu wykłady w Szkole Muzycznej im. Karłowicza (K. Sikorski również i w Konserwatorjum.) — Dział muzy „lżejszej" przedstawia się ilościowo okazale: Operetka gra „Peganiniego„ Lehara z Messalówną a teatrzyków rewji jest coraz więcej.

W stosunku do teatrów paryskich nasze rewje są, coprawda, w powijakach — ale przyszłość mają niewątpliwą.

Adam Bukowiński.

Poznań.

Tow. Oratoryjne wykonało wielkie oratorjum E. Tinela p. t· „Św. Franciszek". Jest to dzieło ogromnych rozmiarów, o wartości nierównej; obok miejsc o pięknem i wysokiem natchnieniu spotyka się dużo banalnej, stereotypowej muzyki o prymitywnej fakturze, która psuje całość. Najlepiej przedstawiają się partje chóralne, napisane z rozmachem i wspaniale brzmiące. Części orkiestrowe są przeważnie gadatliwem, choć programowo przemyślanem, jakoby uzasadnionem wypełnieniem miejsca. Kompozytor jest jednym z ważniejszych przedstawicieli muzyki belgijskiej (sam był Fla-

mandczykiem † 1912 r.), nie należy jednak do wysokiej rasy twórców. Jego muzyka ma wszelkie cechy psychiki mieszczańskiej z jej wzniosłym czasami patetyzmem i temperamentem, zamąconym jednak często pospolitym, złym smakiem. „Św. Franciszek“ z tem wszystkiem jest jednak jednem z celniejszych dzieł swojej epoki, (napisany w roku 1888) nieco zbyt w swym koturnowym patosie gadatliwej.

Wystawienie tego ogromnego i trudnego dzieła, które zdobyło wielkie powodzenie u naszej publiczności, mamy do zawdzięczenia chórowi Pozn. Tow. Oratoryjnego z jego dzielnym, pełnym zapału i temperamentu dyrygentem X. Dr. Gieburowskim, który wywiązał się z trudnego zadania znakomicie. Aczkolwiek nie czuć było równouprawnienia w traktowaniu głównych składników: chóru i orkiestry na niekorzyść tej ostatniej, to jednak dzięki wspaniale i z wielkim temperamentem przeprowadzonym partjom chóralnym całość się wyrównała i pozostawiła świetne wrażenie.

Wartość zespołu chóralnego jest wybitna — szczególnie soprany brzmiały znakomicie i śpiewały z rozmachem. Po takim zespole możemy się w przyszłości spodziewać pięknych produkcji. Specjalne uznanie należy się świetnej naszej orkiestrze operowej, która grała znakomicie i pomimo przeciążenia w teatrze staje tak chętnie do pracy, ile razy zajdzie tego potrzeba. Jak nienormalne stosunki panują w poznańskiem życiu muzycznem dowodzi fakt, że niedzieli tej orkiestra skończyła koncert pięć minut przed trzecią, a o trzeciej musiała już grać na popołudniowem przedstawieniu w teatrze nie mówiąc o wieczornem. Grała więc o dgodz. 12 w poł. prawie bez przerwy do godz 11-tej wieczorem! Czy jest możliwem wymagać od niej większego poświęcenia i czy takie niedziele mogą się częściej powtarzać?!

Partje solowe wykonali: p. Kamieńska (sopran), p. Prawdzic (tenor) i p. Hajzyng (bas), Partja p Kamieńskiej nie dawała sposobności wykazania wszystkich zalet, jakiemi artystka ta w charakterze śpiewaczki oratoryjnej rozporządza. P. Prawdzic w swej obszernej i wdzięcznej partji nie zdołał trafić na właściwy styl, śpiewając ją operowym szablonem, chociaż rodzajem głosu nadaje się doskonale do zadań oratoryjnych.

P. Hajzyng wykazał rozległy i silny, choć niezupełnie jeszcze opanowany głos i odśpiewał swą partję starannie.

Koncert Bachowski. W kościele ewangielickim pod wytrawną batutą pastora Greulicha odbyło się poświęcenie nowych, wielkich (4 manuały, 2 pedały) organów i przy tej okazji miejscowy „Bachverein“ wykonał w dobrym stylu dwie kantaty bachowskie. Oprócz tego specjalnie zaproszony z Niemiec organista wykonał na organach szereg utworów Bacha.

Z solistów wystąpili w Poznaniu: B a k ł a n ó w (śpiewak rosyjski), L i s i c k i i J a h n k e (wieczór sonat), K o n a t k o w s k a — K r u s e — R a k o w s k i (wieczór starej muzyki na starych instrumentach — viola da gamba i viola d'amora) i śpiewaczka japońska Fuentes.

W Operze cieszą się niezwykłem powodzeniem gościnne występy znakomitej naszej śpiewaczki J a d w i g i D ę b i c k i e j, primadonny berlińskiej staatsoper. Ze wznowień zasługuje na wyróżnienie „Sprzedana narzeczona“ Smetany. Opera w tym sezonie cierpi na brak sopranów.

Różne.

Konkurs kompozytorski Związku Śląskich Kół Śpiewaczych.

Związek Śląskich Kół Śpiewaczych w Katowicach ogłasza k o n k u r s n a u t w ó r c h ó r o w y świecki, napisany na chór m i e s z a n y a cappella. Temat i objętość utworu dowolne.

O nagrodę ubiegać się mogą k o m p o z y t o r z y w s z y s t k i c h n a r o d ó w s ł o w i a ń s k i c h. Nadesłane utwory muszą być oryginalne, wyraźnie pisane, dotąd nigdzie nie wydane, nie wykonane i nie nagrodzone, oznaczone jako utwór konkursowy i opatrzone godłem. Nazwisko autora tekstu winno być również podane.

Imię, nazwisko i adres kompozytora należy podać w osobnej zapieczętowanej kopercie, oznaczonej tem samem godłem i dołączonej do nadesłanego utworu. Przesyłki należy nadsyłać opłacone i polecone z dopiskiem: „na konkurs“. Prace pisane nieczytelnie, lub w którymkolwiek względzie nieodpowiadające warunkom konkursu nie zostaną przyjęte, względnie nie będą brane pod uwagę przy rozstrzygnięciu konkursu.

Dla najlepszych utworów wyznacza się t r z y n a g r o d y, mianowicie: pierwsza *500.—* zł, druga *300.—* zł, trzecia *200.—* zł.

Zastrzega się inny podział całej na nagrody przeznaczonej kwoty, o ile sąd konkursowy uzna to za konieczne. Utwory nagrodzone przechodzą na własność Związku. Prócz tego zastrzega sobie Związek prawo zakupu dalszych nadesłanych a nienagrodzonych utworów po cenie 50.— zł za utwór.

T e r m i n nadsyłania prac konkursowych kończy się *30-go marca 1928 r.* Wynik konkursu zostanie ogłoszony w połowie kwietnia 1928 r. Autorzy utworów nagrodzonych, oraz tych, które sąd konkursowy zakwilifikuje do zakupienia, zostaną powiadomieni do 1-go maja 1928 r. Kompozytorzy, którzy do tego czasu zawiadomienia nie otrzymają, zechcą się po odbiór swych prac zgłosić w przeciągu 4 miesięcy, to jest do 1. września. Za dalsze przechowywanie nienagrodzonych i niezakupionych utworów Związek nie przyjmuje odpowiedzialności.

Do sądu konkursowego należą: Prof. Uniwersytetu Jagiellońskiego D r. Z d z i s ł a w J a c h i m e c k i w Krakowie, prof. konserwatorjum K a z i m i e r z K r z y s z t a ł o w i c z w Krakowie oraz

Dyr. Instytutu Muz. St. M. Stoiński w Katowicach.

Utwory konkursowe oraz wszelkie pisma tyczące konkursu należy nadsyłać pod adresem: Sekretarjat Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, Katowice, ul. Ks. Damrota 4.

Utwory nagrodzone i zakupione będą wydane w śpiewniku chórowym, który Związek postanowił wydać i którego brak chóry śpiewackie bardzo odczuwają. Z tego względu Związek zwraca się do wszystkich kompozytorów z gorącą prośbą o współpracę i liczne obesłanie konkursu.

Muzyka polska za granicą. Paderewski grał w Zurychu (pierwszy raz po 20 latach) z ogromnem powodzeniem. Fitelberg zaproszony został do dyrygowania koncertem symfonicznym w Rzymie. Br. Szulc dyrygował w ciągu miesięcy letnich szeregiem koncertów symfonicznych w Rydze, Libawie i Tornsbergu, wykonując dużo dzieł polskich. Koncerty cieszyły się wielkiem powodzeniem. Opera w Pradze zamierza wystawić „Króla Rogera" Szymanowskiego, albo „Bolesława Śmiałego" Różyckiego, następnie „Straszny Dwór" Moniuszki i wznowić „Halkę". Ta ostatnia opera będzie wystawiona także i w Bratisławie pod dyr. Fitelberga. L. Robowska wystąpi w Paryżu z koncertem poświęconym muzyce polskiej. Wanda Landowska przyrzekła dać w Paryżu koncert na rzecz Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polaków w Paryżu. „Pan Twardowski" balet Różyckiego wystawiony będzie w Wiedniu pod dyr. Schalka.

Warszawa. Dyrygował z dużem powodzeniem dyrektor opery ryskiej Cooper, dawny kapelmistrz teatrów cesarskich w Rosji (Moskwa, Petersburg).

Kraków. Odbył się pierwszy w tym sezonie poranek symfoniczny pod dyr. Neumarka. Odtąd poranki mają stę odbywać regularnie, cieszą się bowiem dużem powodzeniem.

Lwów. Miejscowe Tow. Muzyczne obiecuje na ten sezon szereg interesujących produkcyj. Mają być wykonane: Debussy'ego — L'après-midi d'un faune, Ravela — Rapsodie espagnole, Dukasa L'apprenti sorcier, Prokofiewa — Koncert fortepianowy, Schönberga — Verklärte Nacht, Schreckera Geburtstag des Infantin, Strawińskiego — Feu d'artifice, Szymanowskiego — III symfonja, Tansmana — symfonietta, Klecki'ego — symfonietta, Ziemanna — koncert fortepjanowy, Kofflera — Capriccio pastorale, Mahlera — Pieśń o ziemi. Dzieła chóralne podajemy osobno.

Stanisław Niewiadomski, autor licznych dzieł chóralnych (oprócz innych rozumie się) obchodzi w tym roku 40-letni jubileusz działalności kompozytorskiej.

Prof. Kamieński Ł. zaproszony został do Lwowa i Krakowa z koncertami kompozytorskiemi.

Pomnik Obrochty, pierwszego skrzypka Podhala ma stanąć w Zakopanem. Na czele Komitetu budowy pomnika stoi Karol Szymanowski.

Muzyka góralska w radjo Stacja warszawska urządziła audycję muzyki góralskiej z objaśnieniami p. Miarczyńskiego.

Kronika chóralna.

Kraków. Odbył się inaugracyjny koncert Tow. Oratoryjnego. Wykonano: Psalm 64 Gomółki, Improperja Palestriny, motet (in te Domine speravi) Szamotulskiego i oratorjum „Jefta" Carissimiego. Prelekcję, którą na innem miejscu podajemy wygłosił Dr. J. Reiss. Dyrygował Barański.

Lwów. Na programie tegorocznego sezonu koncertowego Tow. Muz. widnieją: „Pasja św. Jana" i kantata „Strapienie ciężkie" — Bacha, „Le miroir de Jesus" Capleta i „Requiem" Verdiego.

Katowice. Odbędzie się Koncert Beethovenowski z udziałem chóru „Ogniwo"; który wykona „Ciszę morską" i „Fantazja C-moll" z orkiestrą, Dyryguje Stoiński.

Poznań. 3 grudnia odbędzie się koncert pieśni ludowej okręgu I (miasto Poznań). Udział biorą nast. chóry: Arion, chór im. Chopina, Halka, Hasło, chór im. Moniuszki, Echo, chór im. Dembińskiego, Dzwon Zygmunt i Koło Śpiew. Polskie. Każdy z chórów śpiewa po 2 lub 3 pieśni, oprócz tego wszystkie chóry wykonają wspólnie pod dyr. prof. Kwaśnika nast. utwory: chór męski: „Przybyli ułani" i „Anij moja Anij" Walewskiego; chór żeński: „Darémna przestroga" Kwaśnika i chór mieszany: „Nie chcę Cię Kasiuniu" i „Oj jeno ja na wojenkę pojadę" Wiechowicza.

Konkurs chórów kolejowych dyrekcji poznańskiej odbył się niedawno. Pierwsze miejsce zajął chór męski „Hasło" z Poznania (dyr. prof. Kwaśnik), drugie chór mieszany im Chopina z Leszna (dyr. prof. Lubierski). Chóry te otrzymały nagrody pieniężne.

Ruch chóralny w Czechosłowacji. W Pradze wykonane będą w tym sezonie nast. utwory: Kantata „Moja matka" Axmana, „Legenda Tritonova" Hilmera, utwór zatytułowany: „70.000" Janačka, 4 ballady Novaka, „Mesjasz" Händla, „Burza" Novaka, „Król Dawid" Honeggera, „Zborov" (6 utworów na chór męski) Jeremiaša, „Žena" Blaha-Mikeša, „Chorał" Dědečeka, „Trávy na hrobě" Foerstera, „Ukrainska ukolebavka" Hadca, „Podzimni den" Kalika, „Toucha" Konvalinka, „Laska" Picha. Chór P. s. č u na swym koncercie wykona utwory: Smetany, Foerstera, Janačka, Novaka, Axmana, Křički, Jeremiaša i Bednara. Chór „Smetana" (P. P. s.) wykona: „Aeroplan" i „S. O. S." Vomački, „Intermezzo" Blahy-Mikeše i „Nedeli" Zelinki. Inne chóry przygotowują: „Odrodilce" Smetany, „Zasvitlo slunko" Foerstera (rękopis), „Mladi" Jindřicha, „Podzmni večeru Labe" Picha, „Noci" Modra, pieśni słowiańskie Axmana, „In

memoriam" Vycpalka, „Ballada o očích topičovych" Vomacki, „Ty a ja" Jeremiaša, pieśni ludowe Picha, Ridkeho i Skvory. Hlahol da koncert z utworów Foerstera, Suka, Stepana, Jeremiaša. „Der deutsche Singverein" przygotowuje „Salome" Händla, pieśni a cappella i mszę e moll Brucknera.

Hradec-Kralove. Na zjeździe śpiewackim (udział 600—700 osób) wykonano: „Hej Slovane" Jeremiaša (chór męski), „Svaty Vaclave" Jindřicha, „Nescasna vojna" Novaka, „Jarni romance" Fibicha. Chóry żeńskie śpiewały piesni Suka. Chór nauczycieli czeskich na swym koncercie dał utwory: Foerstera, Janačka, Jeremiaša, Axmana, Smetany, Bednara i Novaka.

Co piszą na chór kompozytorowie w Czechosłowacji. Rudolf Karel, zamianowany niedawno profesorem Akademji muzycznej w Pradze, wydał utwór na chór męski p. t. „Zborov" do słów Rudolfa Medka. Krytyka ocenia to dzieło wysoko. Ostrčil wydał „Legende vanočni", Janacék „70.000". Utwory te są traktowane symfonicznie. Najwięcej jednak cech symfoniczności, rozległej i śmiałej roboty tematycznej posiada utwór Karela „Zborov", pisany wielką i zupełnie nowoczesną techniką.

Występy chórów zagranicznych w Czechosłowacji. W Pradze występował osławiony Chór Kozaków (dyr. Jaroff); przed nim śpiewał Chór Kozaków Dońskich (dyr. Płatoff), a także Chór Rosyjski wykonując „Wesele" (Swad'ba) Strawinskiego. Chór narodowy łotewski, pod kier. Reitera występujący także w Polsce) miał duże powodzenie. Chór z Amsterdamu pod dyr. wielkiego kapelmistrza Mengelberga zapowiada swój przyjazd. Mascagni będzie dyrygował wykonaniem „Requiem" Verdiego. Powstał nowy chór akademicki rosyjski (emigracja).

Gurrelieder Schönberga wykonane będą w Londynie pod dyr. autora. Jest projekt wystawienia tego wielkiego i trudnego dzieła w Poznaniu.

Chór Synodalny z Petersburga zamierza wystąpić z kilkoma koncertami za granicą. Pierwszy koncert ma się odbyć w Rzymie.

Sprawozdanie z nut.

Wszystkie omawiane w tej rubryce utwory można nabyć za pośrednictwem biura Wlkp. Związku Kół Śpiew., Poznań, Półwiejska 35.

M. Stoiński: *Trzy pieśni* na chór mieszany. Nakładem Górnośląskiego Związku Kół Śpiewaczych. Katowice. Zewnętrzna forma wydania przedstawia się doskonale. Druk wyraźny, w głosach bardzo przejrzysty, w partyturze może nieco za wielki. Co do wartości artystycznej, to największą przyznać trzeba „Śmierć komara", którą wykonać mogą nawet słabsze chóry. Do znanego ludowego tekstu dorobił autor prostą a wcale ciekawą melodję, nadając jej, użyciem śmiechu we wszystkich głosach, charakteru uciesznej humoreski, która będzie się publiczności podobała. Miałem to już sposobność stwierdzić, produkując utwór w Poznaniu. (Koło im. Moniuszki.) Uważam jednakże że ustęp „Dowiedziała się mucha" wywołuje za mało efektu, gdyż chór męski w ten sposób harmonizowany brzmi, po bobrze przeprowadzonej części pierwszej, bezbarwnie; (Oto komar z dębu spadł.)

Złaszcza akordy kwartsekstowe nie mają tu wielkiej racji. Zato okazale przedstawia się Pogrzeb komara, jakkolwiek i tu „rekwije" jest harmonicznie nieciekawe. Zresztą mimo tych zastrzeżeń pieśń jest dobra i śpiewacy wykonują ją chętnie, co uważać można zawsze za plus. Pozostałe dwie pieśni nie wnoszą do naszej literatury chóralnej nic nowego. Widać w nich robotę, której brak natchnienia, jakiego możnaby się spodziewać po autorze „Śmierci komara". Lepszą z nich jest piosenka ostatnia, znana zresztą ze Śpiewnika Nowowiejskiego.

Wydanie powinno się spotkać z uznaniem Kół śpiewaczych i być wzorem, chociażby tylko ze względu na formę zewnętrzną, dla wydawnictw tego rodzaju. Nazwisko Stoińskiego powinno ukazywać się częściej pomiędzy autorami chóralnymi. Wydawcom zarzucić można pomijanie drukarni krajojowych, które nie są wcale od zagranicznych droższe a robota ich wytrzymuje również konkurencję chociażby M. Urbanka w Pradze.

S. K.

St. I. Rączka: Dziesięć utworów na chór mieszany à cappella. Poznań. Nakładem Wlkp. Związku Kół Śpiew. Pieśni te (niedługie) napisane są ze znajomością chóru, nie wnoszą jednak nic nowego. Liryczna, płynna, ale zupełnie zdawkowa inwencja autora posługuje się w melodji często nazbyt utartemi frazesami, chociaż nie można autorowi odmówić dużej zręczności w operowaniu właśnie temi komunałami. Dzięki nim pieśni te stają się bardzo przystępnemi i łatwo w ucho wpadającemi, to też niektóre z nich śpiewane będą z zapałem i gorąco przez publiczność oklaskiwane. Przy przeglądaniu razi jednostajność nastroju i typu, a także monotonja rytmiczna (nadużywanie trójkowego metrum). Za dużo także zwyczajnych, gramatycznych błędów (paralelizmów — kwint, oktaw). W stylu, którym się posługuje autor „zakazy" te obowiązują, bo bez nich zaprzepaściłaby się wszelka samodzielność i czystość „linij" poszczególnych głosów w polifonji, a w harmonji obracalibyśmy się pomiędzy dyletancko nieudolnem kojarzeniem przypadkowych akordów. Pieśni te brzmieć będą bardzo dobrze, autor bowiem doskonale chór czuje. Najlepszą z całego zeszytu jest pieśń druga „Lato".

Ks. Dr. A. Chlondowski: Osiem śpiewów ku czci św. Stanisława Kostki. Chór mieszany. Nakładem salezjańskiej szkoły organistów w Przemyślu. Pieśni opracowane bardzo starannie. Autor włada pewnie swobodnie i w dobrym stylu techniką kontrapunktyczną. Opracowanie tych pieśni jest pośród popularnych wydawnictw tego rodzaju jednem z lepszych.

Fr. Konior. Śpiewnik chórów ludowych. Zeszyt II. Chór mieszany. Nakładem wydawnictwa książek szkolnych. Lwów. *Fr. Konior*: Rok kościelny w pieśniach i hymnach. Na 4 głosy, chór męski lub żeński. Część I. Nakładem „Muzyki i Śpiewu". Kraków.

Śpiewnik chórów ludowych jest zbiorkiem popularnych melodij, przeznaczonych dla chórów początkujących. Opracowanie tych melodij jest zgodne z celem, jakiemu mają służyć.

Rok kościelny (część I) obejmuje jedenaście pieśni adwentowych na chór żeński (lub męski) w dobrem opracowaniu. Zważywszy szczupłość literatury na chóry żeńskie, (bo w tej formie układ pieśni zasadniczo jest pomyślany) zbiorek ten odda chórom kościelnym żeńskim nie małą przysługę.

Bibliothèque chorale „Pro Arte". Emmanuel Barban. Editeur. Lausanne. Suisse. Szwajcarskie to wydawnictwo — niedawno powstałe — poświęcone jest specjalnie muzyce chóralnej i wypuszcza poszczególne utwory — przeważnie drobne — w oddzielnych zeszycikach, w formie partytur (nie drukując oddzielnych głosów). Dotychczas wydano utwory takich autorów jak: Palestrina, Praetorius, Josquin de Près, Vittoria, Orlando di Lasso, Senfl, Byrd, Schubert i in. Dla nas wydawnictwo to ma wielkie znaczenie, ponieważ stara się rozpowszechniać — i to bardzo skutecznie — polskich autorów. W szeregu wydanych utworów widzimy imiona: Gomółki (3 psalmy), Corczyckiego, Zieleńskiego i Paszkiewicza motety wielkotygodniowe), Niewiadomskiego (Kolendy, które się stały bardzo popularne w Szwajcarji), Opieńskiego (różne opracowania) i in. Dzięki staraniom wydawcy p. Barblan, który ceni wysoko naszą dawną literaturę chóralną, najświetniejsze nazwiska polskie zdobywają należne im uznanie za granicą i wchodzą do repertuaru licznych chórów szwajcarskich, a przez nie przenikną i dalej. Zewnętrzny wygląd wydawnictwa przedstawia się dobrze, nuty są czytelne i jasne, a tłumaczenia francuskie bardzo staranne.

S. W.

Pisma.

„Muzyka". Ukazał się numer 10 październikowy miesięcznika „Muzyka", wychodzącego pod redakcją Mateusza Glińskiego. Na wstępie numeru zamieszcza prof. dr. Z. Jachimecki nowe przyczynki do dziejów najdawniejszej pieśni polskiej „Bogurodzica". Prof. St. Niewiadomski poświęca swój artykuł twórczości Edwarda Griega, z okazji 20-lecia śmierci. Stefan Łubieński daje zwięzłą charakterystykę muzyki japońskiej, zaś Tacjanna Wysocka zajmuje się reformą baletu, dokonaną przez zmarłą niedawno Izadorę Duncan. Obok autorów polskich wzięli udział w numerze dwaj wybitni przedstawiciele sztuki rosyjskiej: Konstanty Balmont zamieszcza piękny sonet, poświęcony „Muzyce" (spolszczony przez L. Podhorskiego - Okołowa), a sławny śpiewak Fedor Szalapin snuje swe wspomnienia i uwagi, dotyczące „Borysa Godunowa" Mussorgskiego. W części sprawozdawczej zamieszcza Mateusz Gliński m. in. szczegółowe sprawozdanie z wystawy i festivalu we Frankfurcie; pozatem zawiera ta część nieznany list I. J. Paderewskiego, oraz drobniejsze przyczynki K. Szymanowskiego, F. Nowowiejskiego, T. Joteyki, A. Tansmana, M. Sołtysa, E. Morawskiego. A. Wieniawskiego, L. M. Rogowskiego, W. Maliszewskiego, F. Starczewskiego, H. Feichta i in. Do numeru oprócz zwykłych dodatków nutowych i ilustracyjnych dołączony został numer pierwszy specjalnego biuletynu w języku francuskim.
Adres Redakcji i Administracji: Warszawa, Kapusyńska 13, telefon 406-50.

„Śpiewak". Nr. 10 Katowice. Stoiński: Taniec św. Wita i Tarantela. Stoiński: Muzyka w dawnej Grecji (c. d.) F. Sachse: Styl chórowy Arnolda Schönberga (c. d).

„Lwowskie Wiadomości muzyczne i literackie". Nr. 11. Arnold Schönberg o muzyce współczesnej; p. Świątkowska pisze o metodzie Jaques Dalcroze'a; Dr. Barbag o systematyce muzykologji.

„Muzyk Wojskowy". Nr. 20. Grudziądz. Dr. Reis: Smetana, koryfeusz muzyki czeskiej. J. Adamski o naszych hymnach. Dr. Koffler: Historja muzyki w zarysie. W. Burkath o współczesnej muzyce czeskiej.

„Pismo Organistowskie". Nr. 2 Warszawa. B. R. Budowa organów. Tekst Motu proprio (dok.) O regestracji.

„Tempo". (Dawne Listy Hudebni Matice). Nr. 1 Praga. A. Soda: Piseň. B. Vomacka: Festival a vystava ve Frankfurtu. B Sirola: Oratorjum Cyrilo-Metodejske. (autor o własnem dziele). M. Ocadlik: Karel Bendl. Dr. V. Blazek: Bertramka. Bogaty dział informacyjny,

„Vestnik Pevecky a Hudebni". Nr. 8. Praga. T.: Dr. V. Matys sedmdesatnikem; rec: Oslada pamatky K. Bendla. Turecek: J. O. Cerny. el: Za bratrem Krandon. R. Vesely: Mozart a Bertramka. O Hilnera; Lotysska hudba.

„Dalibor". Nr. 9—10. Praga. V. Rihovsky: Me ozpominky na edici M. N.

„Jugoslavenski Muzicar". Nr. 10. Zagrzeb. Komorcec: Samoodgaj orkestralnog muzicara. Znanstveno istrazivanje munmuzicarskoy zvanja. Tjedni pocinak muzicara od zvanja. Dr. Sirola: Josip Stalcer-Slavenski. A. B. Bersenjev: Bugarska muzika.

„Glazbeni Vjestnik". Nr, 10. Zagrzeb. Dr. Markovac: O nasim puckim popjevkama. Dto.: O padanja intonacije

Zjednoczenie Polskich Związków Śpiewaczych.

Pod tą rubryką umieszczamy wiadomości z działalności Związków i Kół śpiewaczych. Komunikaty należy przysyłać pod adresem „Przeglądu Muzycznego" do biura Związku Wielkopolskiego, Poznań, ul. Półwiejska 3

Redakcja.

W odpowiedzi prof. Kwaśnikowi.

Rad jestem zabrać głos w odpowiedzi. Nareszcie znalazł się ktoś z naszej organizacji kto na poruszane w „Przeglądzie Muzycznym" kwestje jakoś zareagował i swoje stanowisko zaakcentował. Jest to pierwszy zdaje się wypadek w Wlkp. Zw. Śpiew. rzeczowego zareagowania na poruszone kwestje. Dotychczas bowiem zdarzały się tylko zgłaszania pretensyj za to lub inne „niesłuszne pokrzywdzenie". Dowodzi to jak mało jest w naszym Związku elementów o czynnym i przedsiębiorczym temperamencie. Z radością więc zabieram się do „prostowania" stawianych mi przez prof. Kwaśnika „zarzu-

tów", i skorzystam ze sposobności, żeby coś niecoś do poruszanych w jego „Uwagach z powodu tegorocznych zjazdów", (patrz Przegl. Muz. nr. 10. str. 13) kwestij dorzucić.

A więc: Nie jestem zasadniczo przeciwnikiem zawodów, podzielam bowiem w zupełności zdanie prof. Kwaśnika co do korzyści jakie zawody przynoszą, chodzi mi jeno o nadanie zawodom właściwego im charakteru i znaczenia, a także o oczyszczenie niezdrowej atmosfery jaka zwykle u nas zawodom towarzyszy. Bo, że rozpalają się namiętności i dochodzi na tem tle do różnych nieporozumień nie mających nic wspólnego z artystycznemi zadaniami organizacyjnemi, to chyba nikt przeczył nie będzie. Ponieważ jednak tych objawów uniknąć się nie da — ludźmi bowiem jesteśmy wszyscy — trzeba więc koniecznie zło zredukować do minimum, nadając zawodom formę faknajbardziej urzędową, ograniczoną i zewnętrzną poświęcając im jaknajmniej czasu, wskazując przy tem chórom wyraźnie cel do którego przez zawody — jako środek — dążyć powinny. Zawody powinny być sprawdzianem tylko do jakich celów może dany chór być przydatnym. Całoroczne gnębienie konkursowych utworów jest świadectwem najwyższego ubóstwa. O taki stan chórów naszych nie posądzam. Jeśli jednak tak czynią to dowodzi że: albo nie umieją (czy nie chcą!) intensywnie pracować, albo przeceniając swoje siły sięgają o jedną lub dwie nawet klasy za wysoko. Żeby zapobiec pierwszemu wypadkowi trzeba w jakiś sposób ograniczyć termin przygotowania programu zawodów (który według ostatnich uchwał Wydziału Głównego jest minimalny — po jednej pieśni na każdy rodzaj, a na ogólny chór pieśni z zeszłorocznych zawodów — bliższe szczegóły później!), a przez pozostały czas chór powinien przygotować jakiś koncert. Posdedłbym nawet dalej proponując, żeby chór, który nie wykazał w ciągu ostatniego roku żadnej działalności artystycznej, do zawodów dopuszczanym nie był. Tutaj można byłoby stosować wymagania według klas, a mianowicie: chór klasy III powinien się wykazać jednym koncertem dorocznym; chór II klasy dwoma (ewent. jednym zależy od okoliczności); chór klasy I dwoma, lub trzema koncertami — czy występami równoznacznemi w ciągu roku. Bez wylegitymowania się z dostatecznej działalności artystycznej chór do zawodów nie powinien być dopuszczanym. W ten sposób, — który oczywiście bezapelacyjnym nie jest i jest otwartym do dyskusji — wskazałoby się chórom właściwy kierunek pracy. Widzę te całe stosy sprzeciwów i trudności jakie wyłonią na drodze ku realizacji podobnego projektu, jednak dbając o podniesienie intensywności i poziomu pracy jakiś środek pobudzający zaszczepić sobie musimy. Zawodami bowiem samemi zbyt daleko nie ujdziemy. Musimy sobie przecież wreszcie uświadomić jakie kolosalne pole do działania leży przed nami, a my patrzymy na nie zupełnie obojętnie i nie umiemy się do roboty zabrać. Mam na myśli dziedzinę muzyki oratoryjnej, do uprawiania której w pierwszym rzędzie jesteśmy powołani, jednak tak daleko nam jeszcze do tego i tyle jeszcze studjów pośrednich musimy przejść. Tkwiąc całą uwagą w zawodach, w zdobywaniu pucharów łańcuchów i punktów nie zbliżymy się ani na jotę do tego co jest właściwem naszem zadaniem — do podniesienia naszej kultury muzycznej!

Przecenianie swoich sił przy wyborze klasy w której chór chce stawać do zawodów pociąga za sobą dwie rzeczy: zbyt długie i mozolne przygotowanie zanadto trudnych utworów i nieproporcjonalne w stosunku do wysiłków rezultaty. Gotowe stąd kwasy, dąsy i niezadowolenia.

Przypuszczam, że tak dyrygenci jak i chóry na podstawie dotychczasowej krótkiej praktyki zrozumieli jakie nieprzyjemne strony kryje w sobie takie przecenianie swoich sił i na przyszłość będę tego starannie unikali.

Co do oczyszczania atmosfery zawodów to dążyć powinniśmy do wychowania zespołów i samych siebie (mowa o dyrygentach) tak, żeby umieć z godnością przyjąć każdy wyrok jaki o nas sędziowie wydadzą. Nie możemy przecież sędziów — którzy są przeważnie zamiejscowi — posądzać o stronniczość czy niesprawiedliwość. Nie sędziów tem dotykamy, lecz sami się ośmieszamy. Niema bowiem nic śmieszniejszego nad człowieka stawiającego się wyżej swej wartości.

Przy zawodach obowiązywać powinna reguła: Jakikolwiek wyrok będzie, przyjmiesz go ze spokojem i godnością; wyrok pochlebny niech cię podtrzymuje w wytrwałości i dążeniu do jeszcze wyższej doskonałości, wyrok ujemny niech będzie bodźcem do zdwojonej i usilnej pracy, abyś na następny rok zdobył lepszy rezultat. W tym kierunku powinni dyrygenci i zarządy urabiać swoich śpiewaków, wpajając równieź i w samych siebie takie przekonania, widzi się bowiem czasami jak piękne słowa pouczającego słabo pokrywają jego mniej piękne myśli.

St. Wiechowicz

Z życia chórów.

Koncerty „Hasła" na prowincji. Z inicjatywy Wydziału Oświaty pozaszkolnej podczas obecnego sezonu koncertowego postanowiło „Hasło" pod kierunkiem prof. Kwaśnika zorganizować szereg koncertów w miastach Wielkopolski z programem pieśni polskich. Czyn ten zasługuje na jak największe poparcie, ponieważ posłużyć może za wzór dla naszych kół, a miejscowym miłośnikom muzyki zapewni chwile istotnie wartościowych przeżyć artystycznych. To też niewątpliwie miejscowe koła przyjmą dzielny zespół „Hasła" z otwartemi rękoma a gorącem sercem, bo celem wycieczki jest wzajemne zbliżenie, wzajemne omówienie naszych zamiarów i bolączek, a nie, jak niektórzy niesłusznie i małodusznie sądzić mogą — konkurencja. Przyjeżdżają do nas coraz częściej chóry

zagraniczne, za co należy się im z naszej strony wdzięczność, przez wymianę bowiem naszych wartości artystycznych, możemy dużo na tem skorzystać, możemy się uchronić od szkodliwego partykularyzmu, króry jeszcze od czasu wojny pokutuje. Zaczyna świtać jutrzenka nadziei, że pod tym względem jest a w przyszłości niedalekiej będzie jeszcze lepiej. Jak wszyscy wiemy, przygotowanie takich wycieczek wymaga wiele trudu i zwalczania dużych przeszkód finansowych, to też Zarząd Główny Wlkp. Związku kół śpiewaczych apeluje do braterskich uczuć miejscowych kół, by wysiłki „Hasła“ spotkały się z gorącem, pełnem przyjaźni poparciem.

Wł. R.

Pomnik Chopina w Toruniu i Ogólny Zjazd Spiewacki Pomorskiego Związku Kół Spiewackich w maju 1928 r.

Dnia 27. maja 1928 r. w czasie Zielonych Świąt odbędzie się II. Ogólny Zjazd Śpiewacki P. Z. K. Ś w Toruniu. I. Zjazd odbył się 20. i 21. maja 1923 r. który chlubnie zapisał się w pamięci nie tylko Pomorza lecz całej Polski, a którego trwałą pamiątką pozostał pomnik Moniuszki w stolicy Pomorza. Zjazd ten zapoczątkował żywą tradycję okresowego przeglądu sił i stanu rozwoju P. Z. K. Ś. Taką też rewją ma być po upływie pięciu lat Zjazd w przyszłym roku.

Najświetniejszym punktem tego kongresu pomorskich kół śpiewaczych będzie odsłonięcie i poświęcenie pomnika Fr. Chopina, który powstanie ze składek śpiewaków i obywateli całego Pomorza. Projekt tego pomnika spoczywa w rękach WP. Polkowskiego, profesora Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie. Płaskorzeźbę wykona art.-rzeźbiarz p. Zelek w Toruniu. II. Zjazd Pomorskiego Związku Kół Śpiewackich będzie wielką manifestacją Pomorza dla polskiej Pieśni i Muzyki, które tak walnie przyczyniły się do zachowania narodowego ducha w okresie czarnej niewoli i do utrwalenia sił w dochowaniu wierności Macierzy. Protektorat przyjął łaskawie WP. Młodzianowski, wojewoda pomorski, przewodnictwo zaś honorowe komitetu objął WP. Bolt, prezydent miasta Torunia. Wydział Pomorskiego Związku Śpiewackiego zwraca się z apelem i żywą prośbą do wszystkich Kół Śpiewackich Pomorza i całej Polski, aby wzięły czynny udział w tym walnym konkursie śpiewackim. Niechaj z wielotysięcznych piersi polskich wypłynie i w niebo uderzy polska Pieśń, niosąc otuchę tym naszym braciom za kordonami, którzy twardy wiodą żywot pod jarzmem obcych. W najbliższych dniach rozpoczną odnośne Komisje prace, związane z organizacją Zjazdu tak, aby kołom śpiewackim i gościom uprzyjemnić dni pobytu w Toruniu. Przeto wzywamy wszystkich ludzi dobrej woli, a szczególnie mieszkańców Torunia, do składania datków na wznowienie pomnika dla największego polskiego mistrza tonów. Pomnik stanie w parku miejskim, którego urok podniesie i świadczyć będzie zawsze o kulturze naszego narodu, zarazem o kulcie pomorskiej ziemi dla pieśni i muzyki.

Bliższe szczegóły o zjeździe podawać będziemy w perjodycznych komunikatach.

Wlkp. Związek Kół Śpiewaczych.

Dział administracyjny.

Zebranie prezesów i Dyrygentów Okręgowych wraz z Zarządem Głównym odbędzie się w niedzielę 4 grudnia b. r. o godz. 10-tej w sali Unlwersytetu (Wjazdowa ul.).

Porządek obrad:

1. Zagajenie i powitanie,
2. Pogląd na odbyte tegoroczne Zjazdy,
3. Ustalenie czasu Zjazdów w roku 1928,
4. Kursy dla Dyrygentów,
5. Zaległości Kół.
6. Sprawozdania roczne,
7. Dyskusja nad regulaminem związkowym,
8. Budżet na rok 1928,
9. Ustalenie dnia Walnego Zebrania Delegatów,
10. Komunikaty Zarządu Głównego:
    a) Zjazd Wszechsłowiański w Pradze 1928 r.
    b) Zjazd Wszechpolski i Wszechsłowiański w Poznaniu 1929 r.
    c) Różne,
11. Wnioski,
12. Wolne głosy.

Szanownych PP. Prezesów i Dyrygentów zapraszamy do przybycia na zebranie. Wszystkie okręgi powinny być koniecznie zastąpione

Cześć Pieśni!

K. Bojarski prezes, *K. T. Barwicki* sekretarz.

W sobotę 3 grudnia b. r. odbędzie się w Poznaniu w sali Uniwersytetu o godz. 8-mej wieczorem

„Koncert Pieśni ludowej“.

Udział bierze 10 Kół z Poznania (Okręg I).

Zachęcamy jaknajgoręcej wszystkich Dyrygentów Kół — by przybyli na koncert ten, który ma być wzorem, jak powinna być pieśń ludowa wykonywaną.

Wstęp dla PP. Dyrygentów wolny również zapewnione są wolne noclegi.

Zarząd Główny.

Za Redakcję i Administrację: K. T. Barwicki, Poznań, Półwiejska 35. — Odbito w drukarni Sp. Akc. „OSTOJA“ w Poznaniu.